

Le dessin dans le programme de restauration de l'œuvre d'art : un jeu de cache-cache

Anne BEYAERT-GESLIN
CeReS, Université de Limoges

Dans la vie animale comme militaire, le camouflage est une stratégie de dissimulation qui permet à la proie de se préserver du prédateur ou à celui-ci d'approcher sa proie. Elle fait donc émerger une structure *antagoniste* voire *agonistique* liée à un champ concurrentiel, la proie comprise au sens militaire devant rester observable pour ses alliés et le prédateur (au sens animal) devant se dissimuler aux yeux des autres prédateurs pour garantir son exclusivité sur elle. Au-delà de la simple alternative cacher/monttrer, le camouflage impose ainsi une dimension stratégique et un jeu modal complexe dont la finalité est véridictoire. Le camouflage n'est pas simplement une *dissimulation* mais une *exposition* d'un objet de sens visuel qui *paraît être* ce qu'il n'est pas. Il appelle donc un décamouflage, c'est-à-dire une expertise visant à « démasquer » l'objet pour reconstruire sa signification.

Les programmes de conservation-restauration permettent d'exemplifier ces stratégies de camouflage/décamouflage. Ils révèlent leur caractère stratégique et font apparaître, à côté du *camouflage frauduleux* caractéristique des pratiques animales et militaires, des pratiques de *camouflage scientifique* qui construisent un objet de sens visuel à partir de l'alternative cacher/monttrer. Dans cette étude, les stratégies de camouflage/décamouflage seront traitées en trois points. On décrira d'abord les enjeux de la pratique de conservation-restauration, avant de s'attacher à la question emblématique de la patine puis de décrire les dessins qui documentent un mémoire de fin d'étude de conservation-restauration consacré à une œuvre de Patrick Van Caekenberg, *De Kakstoel (La chaise percée)* de 1993¹.

¹ Le mémoire, rédigé par Juliette Fayein, a été soutenu le 31 mai 2007 à l'École supérieure des beaux-arts de Tours, cycle de conservation-restauration des œuvres sculptées. L'œuvre traitée, *De Kakstoel, La chaise percée* de Patrick Van

1. Sémiotique de la pratique de conservation-restauration

Posons d'abord les enjeux de la pratique de conservation-restauration. C'est une sémiotique matérielle qui se laisse décrire sous l'angle d'une pluralisation actantielle et déploie *sujet* et *objet* en différentes instances. Si le sujet de l'énonciation se présente dès l'abord comme un syncrétisme de *sujet-praticien* et de *sujet-observateur*, la définition du sujet-observateur mérite dès l'abord examen car cette instance ne souscrit pas à l'acception invariablement associée à la perception de l'œuvre d'art, soit à une pratique de *contemplation*, mais satisfait aux exigences spécifiques d'une *expertise* visuelle et matérielle supposant un autre lien entre le cognitif et l'esthétique et donc une déliaison de la « raison » et du « plaisir »². Également affecté par la pluralisation, l'*objet* tend à se scinder en deux instances que Cesare Brandi³ désigne par *esthétique* et *historique*. Si chacune d'elle « presse d'être » et réclame ses droits à advenir dans le champ de présence comme le prévoit la description de Denis Bertrand⁴, la pratique impose pourtant une présentification conjointe des deux instances, le syncrétisme étant une garantie de l'intégrité de l'œuvre d'art. La rivalité entre les deux instances se traduit donc par un réglage stratégique dont les conditions doivent être précisément décrites.

Conformément aux principes déontologiques en vigueur (en France, la Charte de la restauration de 1972), l'*instance historique* est nécessairement subordonnée à l'*instance esthétique*, cependant le privilège donné à l'apparence ne saurait masquer une seconde exigence déontologique qui réclame la préservation des traces des interventions effectuées⁵. Ainsi, dans son effort pour préserver l'apparence de l'œuvre et les conditions de la signification, le sujet doit-il toujours la considérer comme un objet historique caractérisé par certaines altérations superficielles. Chaque œuvre prise en charge sollicite donc une expertise spécifique amenant le praticien à se situer vis-à-vis des deux instances pour accomplir, en fonction du réglage stratégique adopté, un programme gradué engageant au maintien du *statu quo* (non-intervention), des mesures de conservation ou de restauration⁶.

Caecenberg appartient aux collections du FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, où elle figure à l'inventaire sous le numéro 993040501. Je remercie Juliette Fayein de m'avoir accordé les droits de reproduction des images.

² Ce lien est établi par Jean-Pierre Changeux (1994).

³ Cesare Brandi (1977). Brandi était initialement juriste, ce qui pourrait expliquer le recours au terme d'instance conçu dans ce cadre comme une « sollicitation pressante ».

⁴ Je reporte le lecteur à la description de l'instance faite par Denis Bertrand (2009, pp. 166-167). Celui-ci s'appuie sur Coquet et Benveniste pour convenir que l'instance est « ce qui réclame ses droits à advenir, ce qui exige d'occuper le devant de la scène énonciative en disputant leur position à d'autres instances en place ».

⁵ Pour les praticiens, l'intervention doit passer inaperçue sous un point de vue distancié mais se laisser déceler par un examen rapproché.

⁶ Celle-ci peut prendre la forme d'une anastylose lorsqu'elle recourt aux parties anciennes ou celle d'une reconstitution lorsqu'elle utilise des parties neuves.

La prise en compte de cette dimension stratégique situe donc la pratique de conservation-restauration sous les auspices d'un *destinateur* garant des valeurs, l'*histoire*⁷. Vouée à la transcendance en tant que destinataire, l'histoire est également rendue à l'immanence pour autant qu'elle s'incarne dans des marques superficielles mises en récit par l'objet. Cette « histoire matérielle » apparaît alors précisément bornée par les deux moments-clé de la réception de l'œuvre, celui de sa mise au monde par l'artiste qu'on appelle l'*estrinsecazione*⁸, et celui de sa réception actuelle. En se concentrant sur ces deux limites aspectuelles, le restaurateur présentifie à la fois l'objet actuel et l'objet ancien (celui de l'*estrinsecazione*) convoqué selon le mode d'existence *potentiel* allant avec la modalité du « croire ». C'est à l'aune de cette tension entre les deux modes d'existence de l'objet – l'objet actuel devant ressembler au potentiel – que la signification sera évaluée et le programme mené à bien. Mais ce principe exposé, nous risquons d'é luder une difficulté essentielle des pratiques de restauration. Que sait-on en effet des couleurs d'un tableau au moment de l'*estrinsecazione* ? Étaient-elles vives ou déjà brumeuses ? Loin d'être une science exacte, l'expertise de restauration envisage la signification sous un certain point de vue et traduit une conception culturelle de l'histoire. Elle adopte une position culturelle de référence, toujours conforme à la réception *actuelle*, et c'est à partir des sens recevables depuis cette position, de cette *compréhension actuelle*, que le programme de restauration sera mené. De ce point de vue, la restauration procède d'une *herméneutique*⁹.

2. Sémiotique de la patine

Cette expertise s'incarne d'abord dans la question emblématique de la patine. Fontanille¹⁰ l'intègre globalement aux phénomènes d'*usage* et d'*usure* mais cette assimilation doit être nuancée car la patine n'agit pas par « *creusement d'une empreinte* » mais au contraire par *ajout*, validant ainsi une sémiotique de la couche (quel que soit le support et la spatialité de l'œuvre, la pratique de restauration procède à l'enlèvement de *couches*. Elle procède d'une *sémiotique de la couche*). Pour Brandi, la patine est plus exactement une peau « *indiquant l'assombrissement général que le temps fait apparaître sur les peintures et qui parfois les embellit* »¹¹. Sa description permet d'entrevoir une axiologie de la patine, considérée comme *bonne*

⁷ Cette désignation est faite également par Jacques Fontanille (2001, spécialement p. 33).

⁸ Terme emprunté à Benedetto Croce pour désigner la mise en présence de l'œuvre à l'issue du processus créatif. Il est traduit en français par manifestation, ce qui ne saurait satisfaire les sémioticiens. Brandi s'y réfère en maints endroits.

⁹ Voir l'entrée « herméneutique » dans A.J. Greimas et J. Courtés (1979, p. 171).

¹⁰ Jacques Fontanille (2001).

¹¹ Brandi (1977, tr. Fr. p. 118) reprend Baldinucci et son Dictionnaire toscan de l'art du dessin et la définit ainsi : « mot utilisé par les peintres, qui l'appelle aussi pelle (peau), indiquant l'assombrissement général que le temps fait apparaître sur les peintures et qui parfois les embellit ».

lorsqu'elle désigne certains glacis (la *velature* qui modifie un ton local ou général) et vernis posés par l'artiste, ou *mauvaise* lorsqu'elle désigne les vernis colorés accumulés ultérieurement et assimilés aux saletés. Elle esquisse en outre un semi-symbolisme où ce contenu axiologique est homologué à l'instanciation (la bonne patine est celle de l'artiste et la mauvaise, celle qui est déposée par l'instance temporelle) et à des séquences aspectuelles déterminées par la limite de l'*estrinsecazione* (la bonne patine est antérieure ou coïncidente ; la mauvaise, postérieure).

/l'artiste vs le temps/ ; /avant l'estrinsecazione vs après/
/bonne patine vs mauvaise patine/

La description de Brandi permet surtout de saisir la dramaturgie véridictoire de la patine. Le glacis doit être conservé parce qu'il révèle la couleur¹² ; la *velature* également, en tant qu'instance de contrôle de la couleur, bien qu'elle l'atténue et l'obscurcisse. En revanche, la saleté qui altère la couleur et empêche la signification doit être supprimée. La patine se conçoit donc comme une *modalisation* du regard qui rejoint la *vérité* de la couleur. C'est cette *vérité* perdue que le restaurateur s'efforce de retrouver en faisant le tri des *bonne* et *mauvaise* patines et en souscrivant l'homologation semi-symbolique.

Ainsi conçu, le jeu des *modalités* et de la *véridiction* décrit par Brandi introduirait la problématique du camouflage s'il n'y manquait une donnée essentielle, une dimension stratégique. Au demeurant, la patine procède comme un camouflage mais sans en manifester l'intentionnalité frauduleuse¹³. En revanche, elle réclame une stratégie de décamouflage de la part du restaurateur qui doit faire la part de la *bonne* et de la *mauvaise* patine, conserver les ajouts antérieurs à l'*estrinsecazione* (glacis et *velature*) et enlever les ajouts postérieurs (les vernis superposés et la saleté)¹⁴ pour mettre à jour l'objet de valeur et conformer la signification de l'objet actuel à celle de l'objet potentiel. De ce point de vue, l'expertise menée sur la patine semble exemplaire du *raccourci herméneutique* des pratiques de conservation-restauration qui, à partir d'une position de référence actuelle,

¹² Le glacis est la couleur transparente au travers de laquelle on peut voir le fond sur lequel elle est couchée et qui révèle la force du ton —« on glace les bruns pour leur donner plus de force » explique Brandi (1977, tr. Fr. p. 142).

¹³ La dimension stratégique suppose une instance assumant cette intentionnalité et la seule instance envisageable ici serait l'histoire.

¹⁴ Il faut conserver la patine pour autant qu'elle modalise le *support matériel* et impose la présence de ce que Brandi appelle « l'image ». La matière n'est pas l'image mais seulement « le support d'une image appelée à surgir dans la conscience ». C'est l'image plutôt que la matière qui doit faire l'objet de la restauration. Brandi explique : « la patine a pour rôle d'atténuer la présence de la matière dans l'œuvre d'art, de la ramener à son rôle d'intermédiaire, de l'arrêter au seuil de l'image afin qu'elle ne dépasse pas cette limite, ce qui serait un abus de pouvoir inadmissible de la matière sur la forme ». C. Brandi (1977 tr. Fr. p. 17).

reconstruisent une signification et un objet de valeur conformes à une *estrinsecazione* « revisitée ».

3. Décamouflage de la *Kakstoel*

Si cette description peut être largement appliquée, le *décamouflage* de pièces contemporaines comme celle de Van Caekenberg s'avère plus problématique. La différence tient d'abord à l'extrême complexité matérielle de l'œuvre qui, conformément à ce qu'il est convenu d'appeler les *mixed médias*, est constituée de bois, de métal, de peinture, de verre, de silicone, de ruban adhésif, de plastique, de coton, de textiles, de carton, de photographie, de papier imprimé, de terre, d'insectes et de poussière, des matières qui réclament toutes une expertise séparée. Aux difficultés dues à la complexité matérielle s'ajoute un rapport différent aux altérations. En effet, depuis Duchamp qui restaura lui-même son *Grand verre*¹⁵ en conservant les cassures intervenues lors d'une exposition, le vieillissement des matériaux et les accidents sont fréquemment intégrés au processus créatif. Cette participation est une caractéristique des œuvres de Joseph Beuys¹⁶ par exemple, qui, dans son effort de thématization de la matière, laissa libre cours à la direction et aux altérations des matériaux triviaux, mous (feutre et graisse) et organiques (rognures d'ongles, massépin, saucisson). Dans cette œuvre, la poursuite du processus créatif révèle une dramaturgie latente comparable à celle de la nature morte. L'œuvre suit la direction intentionnelle de la matière et, portée par sa gravité ou la dégradation organique, manifeste la *moralité* de la matière jusqu'à sa disparition et l'insignifiance.

La restauration d'une œuvre qui thématise le devenir de la matière induit un nouveau positionnement stratégique vis-à-vis de l'histoire, limité le plus souvent à la sauvegarde, et se conçoit plutôt comme un accompagnement du cours de l'énonciation et un maintien des conditions de la signification. C'est le cas dans l'œuvre de Caekenberg. Les matériaux qui la constituent étant d'origine organiques, donc susceptibles de se corrompre (des « élevages » de poussières placés par l'artiste et épaissis par le temps, des insectes morts rejoints par des insectes vivants...), ils réclament une réflexion stratégique pour déterminer le bien-fondé d'une intervention. L'expertise de la poussière révèle par exemple un dépassement de la grille axiologique traditionnelle puisqu'il ne s'agit pas de souscrire au semi-symbolisme banal de la préservation et de considérer comme *bonnes* les poussières déposées par l'artiste et comme *mauvaises* celles que le temps a ajoutées, mais de distinguer celles qui confèrent un aspect usagé à l'œuvre et celles qui entravent la visibilité transversale à l'intérieur de la structure. Les premières ont été préservées et les secondes, supprimées. En conservant l'apparence de l'œuvre et en rendant visibles les détails intérieurs, le *décamouflage* a

¹⁵ Francis Naumann (2004). Les cassures accidentelles conservées par l'artiste figurent d'ailleurs sur les miniatures contenues dans les éditions de La Boîte en valise.

¹⁶ Anne Beyaert-Geslin (2008).

restauré les conditions de la signification et le syncrétisme des *instances historique et esthétique*.

4. Le dessin de conservation-restauration

Si un programme de conservation-restauration se laisse décrire comme une *stratégie de décamouflage*, le dessin qui accompagne le programme de conservation-restauration procède quant à lui à un *camouflage scientifique* basé sur la contradiction des informations, comme le montrera l'étude du mémoire de restauration consacré à l'œuvre de Van Caecckenbergh. Dans ce document, le dessin s'inscrit dans un ensemble éditorial constitué de divers genres d'images qui déclinent autant de points de vue différents sur l'objet. Cette diversité impose dès l'abord une homologation implicite de la restauration qui envisage l'objet comme un *corps* caractérisé par une *enveloppe* et une *structure*. Une œuvre d'art est toujours présentifiée par son enveloppe, seule porteuse de la valeur esthétique¹⁷. Le restaurateur doit « ouvrir » l'objet pour dévoiler sa structure et le passer au crible de la photographie sous ultraviolet ou de la photographie infrarouge pour apercevoir les couches sous-jacentes qui « racontent » son histoire matérielle. Dans cette configuration, la *structure* est toujours subordonnée à l'*enveloppe* de l'objet, seule garante de la signification¹⁸, si bien qu'une intervention sur la structure trouve sa seule légitimité dans la préservation de l'enveloppe. Cette stratégie différentielle qui soumet une instance aux exigences de préservation de l'autre doit retenir toute l'attention car elle induit la conversion d'un objet déterminé par une intentionnalité esthétique en un objet scientifique.

Pour comprendre comment le dessin s'intègre à l'iconographie, prenons l'exemple de cette page du mémoire consacrée à la caisse de bois qui soutient la « chaise percée » et observons simplement le dessin et la photographie du haut de la page. La photographie présente l'intérieur de la caisse et deux des pieds de lit qui la soutiennent tandis que le dessin du dessus reprend en perspective l'intérieur de cette même caisse. Le dessin et la photographie sont réunis par un « air de ressemblance » superficiel confirmé par une attention locale. En consacrant une relation à la fois iconique et indicielle, cette ressemblance permet de reconstituer les liens isotopiques et de « reconstruire » l'objet. Pourtant un regard plus attentif révèle que l'identification de l'objet suppose qu'un certain nombre de différences essentielles aient été surmontées, révélatrices d'une modélisation de l'objet par le genre d'image.

¹⁷ Le tableau ajoute à ce prérequis superficiel un principe de latéralité : seul le verso du tableau porte la valeur

¹⁸ Au demeurant, on peut modifier la *structure*, si c'est pour sauvegarder ou restaurer l'enveloppe et donc la signification, mais on ne peut intervenir sur l'*enveloppe* sans modifier la signification de l'objet d'art.

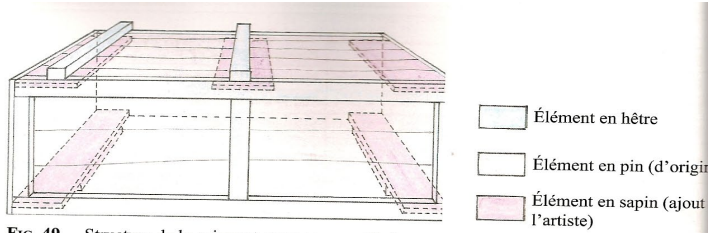


FIG. 49 Structure de la caisse et essences constitutives.



FIG. 52 Vue de l'intérieur de la caisse.

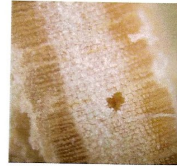


FIG. 50 et 51 Caractérisation du bois par observation microscopique



FIG. 53 Aspect de surface de la peinture et poignée métallique attestant de la vétusté de la caisse.

Fig. 1. Le dessin de conceptualisation dans la page

Tout d'abord, si la photographie de l'intérieur de la caisse est en *contre-plongée*, le dessin en perspective situe l'observateur dans un léger surplomb correspondant plutôt à la *plongée*. A cette translation verticale s'ajoute un mouvement latéral qui se laisse déduire du fait que les traverses représentées par des diagonales dans le dessin sont disposées horizontalement dans la photographie de l'objet. Ces modélisations topologiques ne sauraient occulter des différences plus essentielles qui témoignent de la conversion allogra-

phique¹⁹ opérée par le dessin. Une règle de conversion séminale consiste à représenter les éléments constitutifs de la caisse par des lignes qui sont inexistantes dans le monde naturel²⁰. Plus précisément²¹ la *limite*, ce phénomène perceptif qui apparaît sous forme de *bord* dans la photographie, devient un *contour* dans le dessin, c'est-à-dire une limite matérialisée par un *trait*. Au demeurant, le *contour* assure la présentification de l'objet mais sous des conditions particulières car, s'il autorise sa maîtrise conceptuelle, il résulte lui-même d'une *conceptualisation* supposant la sélection d'un petit nombre de données visuelles. Dans cet effort de stabilisation iconique, les discontinuités des planches de bois sont virtualisées par la continuité perceptive et le dessin actualise une forme simplifiée. Il simule ainsi une cohésion des parties et, en homogénéisant les traces énonciatives, restitue la cohérence de l'objet.

Une seconde règle de conversion, chromatique et texturale, s'impose à l'attention. Les *figures* circonscrites par des lignes renvoient aux trois matériaux utilisés, le hêtre, le pin et le sapin indiqués par les couleurs primaires. Une échelle de références extérieures explicite ce code semi-symbolique (le hêtre est bleu, le pin jaune et le sapin rouge). Loin de toute relation de ressemblance, le choix des couleurs obéit à un *principe contrastif*: en s'attachant à la plus grande différence chromatique garantie par le choix des couleurs primaires, on assure la meilleure distinction des parties. Les informations texturales sont ainsi reversées sur le chromatique en vertu de la concomitance de la couleur et de la texture dans l'expérience perceptive, ce qui d'exprimer la différence matérielle.

Ainsi conçus et réduits à un petit nombre, ces codes assurent une saisie globale et instantanée de la forme qui argumente une stratégie fondée sur l'*efficacité*. En ce sens, le dessin peut être considéré comme plus *efficace* que la photographie parce qu'il se donne à lire et à mémoriser rapidement et permet de « penser » l'objet²². L'échelle de référence externe et la légende mises à part, aucune donnée textuelle ou chiffrée ne vient d'ailleurs aspectualiser la lecture, si bien qu'en se concentrant sur la forme, le dessin conserve toute son efficacité conceptuelle et mémorielle. Mais cette intentionnalité doit être précisée car, dans son effort de simplification, le dessin introduit tout de même deux niveaux de traits qui complexifient la perception en témoignant d'une discontinuité phénoménologique et plus

¹⁹ L'opposition autographique est empruntée à Nelson Goodman (1968).

²⁰ De nombreux auteurs ont souligné l'absence de lignes dans la nature, et notamment Jacques Ninio (1996, p. 119). On se reportera plus globalement à son chapitre sur les contours.

²¹ Francis Edeline (1992, spécialement, p. 9) ; voir aussi Groupe μ (1992).

²² « Si, pour obtenir une réponse correcte et complète à une question donnée, et toutes choses égales, une construction requiert un temps d'observation plus court qu'une autre construction, on dira qu'elle est plus efficace pour cette question ». Jacques Bertin, (1967, p. 139).

exactement d'une modalisation de l'interaction²³. La différence topologique qui fait apparaître des éléments comme s'ils étaient visibles en transparence se traduit sur le plan de l'expression par un contraste entre des lignes continues et discontinues. La discontinuité rend ainsi *accessible* le visible qui demeurait *inaccessible*. Elle le rend plus précisément *explorable*²⁴.

5. La vérité de la perspective

Loin d'opérer une simple réduction du visible, le dessin permet aussi de l'augmenter d'une certaine façon, en alliant le *su* au *vu*. Lorsqu'on compare la photographie et le dessin d'une coupe stratigraphique montrant cinq couches de peinture superposées²⁵, « augmenter le visible » revient à rétablir la discontinuité des couches, à rectifier leur cours, à les séparer par des *cernes*, à accentuer le contraste chromatique pour traduire par une couche bleue ce qui n'est que la photographie donne pour grisâtre. En ce sens, lorsqu'il associe le *su* au *vu*, le dessin catégorise au demeurant le visible mais il l'invente aussi. Cependant, à cette modalisation du visible pourrait encore s'ajouter une modalisation épistémique permettant également « d'y croire ».

Au demeurant, parce qu'elle organise une symétrie, la perspective centrée impose une organisation spatiale simple qui facilite la conceptualisation et la mémorisation²⁶. Si ce gain d'efficacité est acquis, on peut néanmoins se demander si un tel modèle ne confère pas une valeur épistémique supplémentaire aux données. Cette hypothèse prendrait appui sur une proposition centrale chez Bruno Latour²⁷ pour qui est vrai ce qui est reconnu comme tel et fait consensus dans une communauté. Elle proposerait que la stabilisation des formes dans un modèle perspectif idéologiquement admis et largement tenu pour un modèle objectif de représentation²⁸, augmente la *facticité* de

²³ On se reportera au carré de la modalisation cognitive de l'espace proposé dans Jacques Fontanille (1989).

²⁴ Dans « De l'image à l'imagerie scientifique », Fontanille propose une reformulation du carré de la modalisation cognitive de l'espace proposé en 1989 pour le conformer aux exigences d'une image scientifique toujours associée à la représentation de l'invisible et devant dépasser des obstacles. Le schéma générique de l'*accessibilité* se voit envisagé comme une *exploration* dans l'image scientifique et l'*inaccessibilité* devient l'*occultation*. Voir à ce sujet, « De l'image à l'imagerie scientifique » texte en ligne sur le site personnel de Jacques Fontanille, accessible par la rubrique annuaire de sites des Nouveaux actes sémiotiques <http://revues.unilim.fr/nas>

²⁵ Le dessin est intitulé *Coupe stratigraphique d'une écaille de peinture montrant les cinq couches superposées, constituant le système de protection du métal*, mémoire de Juliette Fayein, *idem*, p. 37.

²⁶ Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob ed., 1994.

²⁷ « La qualité des faits (de chimie) dépend du lieu, du hasard, de l'estimation portée en même temps sur la valeur des gens et sur ce qu'ils disent », Bruno Latour (1987, tr. Fr p. 39).

²⁸ On se reportera aux travaux de la sémiologie topologique qui, récusant cette objectivité, a mis en évidence le caractère idéologique de ce modèle. Voir notamment Marie Carani (1996, pp. 16-24).

l'image et lui donne du « poids »²⁹. On peut se demander en effet si une représentation de la caisse par une perspective cubiste ne serait pas tout aussi recevable conceptuellement qu'une perspective de la Renaissance, voire plus pertinente dans la mesure où, en postulant un point de vue mobile sur l'objet, elle associerait efficacement le vu au su. Cette pertinence ne compensant pas la valeur de stéréotype de la « perspective centrée », elle aurait un moindre poids une moindre valeur épistémique. Non seulement la perspective centrée³⁰ facilite la maîtrise conceptuelle de l'objet mais, validée par un consensus culturel, elle lui apporte aussi sa caution et l'établit en fait scientifique.

A l'examen, l'objet présentifié par la perspective creusante s'avère très particulier. C'est un objet concentré sur lui-même, offert à la conceptualisation, à la mémorisation et à la croyance scientifique qui, dépourvu de toute donnée chiffrée, resterait incommensurable si un certain nombre de données ne le réfèrent indirectement aux mesures humaines. Les proportions de la caisse sont conservées, une relation au corps est maintenue par le principe de la perspective de la Renaissance qui fait de l'homme la mesure de toute chose (Protagoras) et une référence maintenue dans l'économie de la page par une première photographie qui renvoie à la main par l'intermédiaire de la poignée et une seconde qui renvoie plus globalement à la stature humaine au travers de deux pieds de lit. Pourtant toutes ces références au corps ne donnent aucune mesure de la caisse. Celle-ci constitue donc une prémisse dans le programme de conservation-restauration qui autorise la maîtrise conceptuelle des formes, ajoute la modalisation épistémique qui vient du poids culturel de la perspective utilisée mais ne permet aucune reproduction de l'objet.

6. Les genres de dessin

Les particularités de ce qu'il faut désormais appeler un *dessin de conceptualisation* (fig. 1) apparaissent plus précisément dans une comparaison avec les genres de dessins utilisés dans la suite du document. Dans une page consacrée à la fracture du bois causée par une vis, deux dessins assortis de flèches ascendantes et latérales témoignent du « jeu » des assemblages.

²⁹ Bruno Latour et Steve Woolgar (1979).

³⁰ « Chaque fois que quelqu'un d'autre s'y rallie, cela devient progressivement le bon modèle ». Bruno Latour et Steve Woolgar (1979, p. 47).

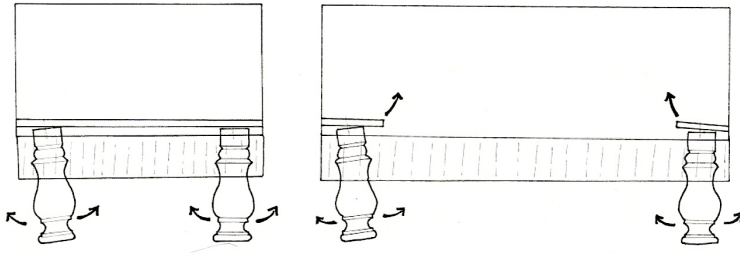


Fig. 112 Défaillance des assemblages provoquant l'instabilité des pieds et l'enfoncement des planchettes.

Fig. 2. La fracture du bois

A la différence du premier, ce dessin ne peut être décrit comme une perspective dans la mesure où la profondeur se limite à la superposition de deux plans correspondant à la traverse latérale du bois et aux pieds de lit : la profondeur est écrasée. En outre, au lieu d'estomper les discontinuités et de lisser la forme pour en supprimer les accidents, ce dessin thématise au contraire la défaillance fonctionnelle des deux pieds et l'anime par des flèches. Dans son effort de description des défaillances fonctionnelles, l'énonciateur a simplifié le code linéaire et opte pour la ligne continue, utilisée pour qualifier à la fois les *contours* externes de la caisse et les formes susceptibles d'être aperçues en transparence. Cette homologation semi-symbolique abandonnée, la ligne s'épaissit sous forme de *cernes* pour marquer les lignes structurelles et renforcer la stabilité de l'objet, et s'amincit pour les détails contingents des volumes des pieds. A priori, on pourrait craindre que l'utilisation de ce code épais/mince ne vienne compliquer la compréhension des formes, donc amoindrir l'efficacité du dessin, si le trait mince ne s'attachait précisément à l'élément défaillant dont, en décrivant les formes chantournées caractéristiques, il assure l'identification locale en même temps qu'il concourt à la stabilisation iconique globale.

Un autre élément pourrait également « parasiter » la lisibilité des formes, les traits discontinus disposés verticalement sur la traverse horizontale qui témoignent d'une plasticité, d'une irrégularité particulière renvoyant à la matérialité du tracé manuel. Sortes de « discontinuités discontinues » renvoyant au geste, ils ne peuvent être confondus avec les pointillés typographiques, donc réguliers, qui renvoient dans le premier dessin aux éléments perçus en transparence. Ces traits irréguliers traités dans un bleu foncé argumentent un nouveau semi-symbolisme qui renvoie tout au contraire à la matérialité, à un effet de texture, en l'occurrence à un revêtement frangé.

/pointillés typographiques vs traits discontinus/
/transparence vs matérialité/

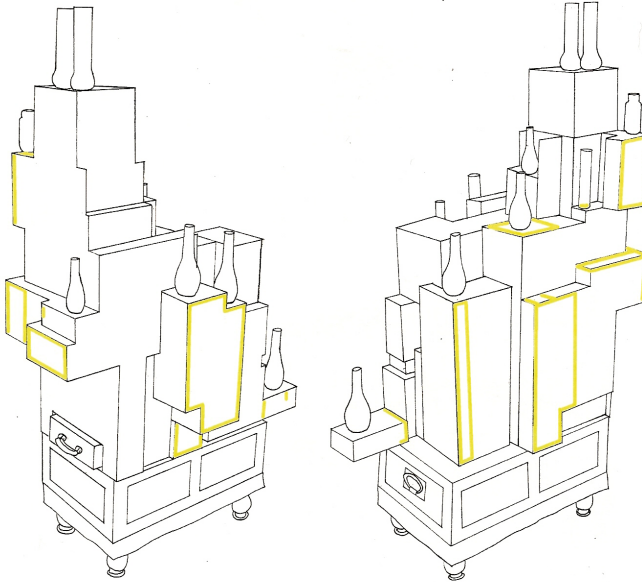


FIG. 162 Localisation des joints de silicone jaunis. Ceux-ci correspondent à l'intervention de 1996.

Fig. 3. La silhouette

L'inventaire des défaillances de l'œuvre mobilise un autre genre de dessin, la *silhouette* qui, en synthétisant les lignes extérieures de la sculpture, permet de localiser les joints de silicone jaunis et les rubans adhésifs partiellement détachés. Cette fois encore, un code couleur permet de référer ces rubans à l'histoire de l'œuvre et d'aspectualiser les interventions de l'artiste. A nouveau, le dessin se concentre sur les données pertinentes : la position des joints et rubans est indiquée par un contraste chromatique sur un fond uniforme seulement interrompu et structuré par les lignes des contours. La réduction du système de représentation s'accompagne en outre d'une simplification du traitement de la limite qui évacue désormais toute discrimination discontinu/continu ou épais/fin. Dans son effort pour localiser les points défectueux situés sur l'enveloppe, la *silhouette* prend le parti de thématiser cette enveloppe, ce qui l'amène à supprimer les données structurelles considérées comme des interférences.

Ces dessins de *silhouette* doivent sans doute être mis en relation avec les photographies de l'œuvre données au début et surtout à la fin du document qui, toutes ensemble, sédimentent la mémoire du discours. Mais une autre caractéristique de ce dessin retient l'attention, son modèle perspectif. En effet, au lieu d'une perspective centrée construite sur des fuyantes disposées symétriquement, est proposée une perspective cavalière. Une comparaison des deux modèles révélerait sans doute une meilleure adéquation de la perspective cavalière à la représentation de l'*enveloppe* décrite sans réduction des grandeurs et, comparativement, une meilleure adéquation de la perspective centrée à la représentation synthétique de la *structure*, ce modèle s'attachant précisément à faire correspondre structure et enveloppe dans une synthèse géométrique.

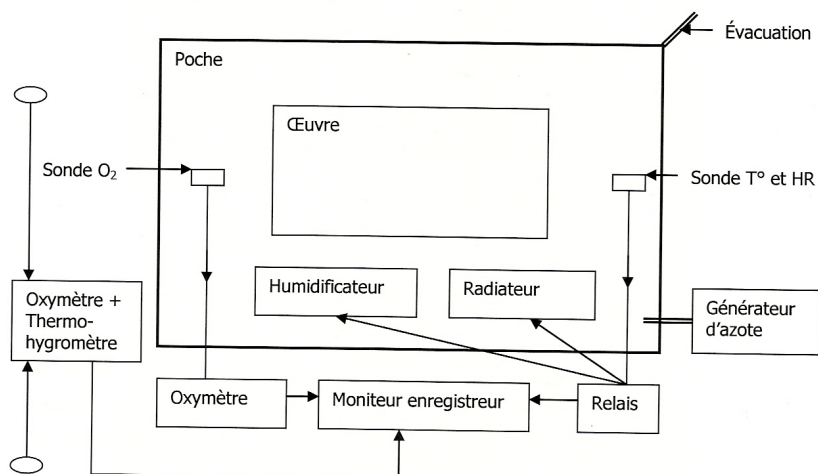


FIG. 168 Schéma de l'installation.

Fig. 4. Le dessin de protocole

Avec la question du traitement, un nouveau genre de dessin apparaît dans le document (*dessin de protocole*, Fig. 4) qui présente, non pas l'objet à restaurer, mais le dispositif mis en place pour éliminer les diverses espèces d'insectes installées dans l'œuvre. Après avoir réuni diverses photographies d'instruments reconstituant un *modus operandi* de la restauration et notamment l'enceinte transparente et rectangulaire où sera effectuée la désinsectisation, l'énonciateur en propose une synthèse sous forme de schéma. A ce stade de l'expertise, il ne s'agit plus de dominer la complexité matérielle et topologique de l'objet mais plutôt de décrire une complexité fonctionnelle organisée autour de lui en la réduisant à un réseau de lieux et de relations orientées. Le schéma se distingue des perspectives antérieures en raison du mode de spatialisation, la profondeur de l'objet se trouvant remplacée par une spatialisation des lieux. Comme chacun de ces lieux

n'importe que pour sa place dans le dispositif, l'œuvre y devient une simple localité centrale. Elle est donc dénotée par la forme élémentaire du rectangle déduite, comme celle des autres lieux, de la forme rectangulaire de l'enceinte transparente. Si le dessin se tient quitte de la ressemblance aux objets, de leur couleur et de leur texture, les dimensions sont également négligées et, affectées aux rectangles, elles varient, non en raison d'une quelconque axiologie fonctionnelle, mais sur la seule variable aléatoire de leur intitulé (le « moniteur enregistreur » est plus grand que le « relais », par exemple)³¹. Seule l'« œuvre » centrale échappe à ce déterminisme et, bien que dénotée par un tout petit mot, se trouve représentée par un grand rectangle.

On abandonnera le dessin de protocole qui restitue, non pas l'objet à restaurer, mais le dispositif mis en place pour éliminer les diverses espèces d'insectes installées dans l'œuvre pour nous consacrer à deux derniers genres de dessin. Dans le chapitre consacré au traitement, deux dessins fonctionnent de concert pour décrire la caisse de transport et de stockage dont la construction est préconisée pour garantir la conservation préventive de l'œuvre. Le premier genre se décline sous forme d'un plan de face et de profil de la caisse. C'est un *schéma normé* qui indique, par des systèmes de doubles lignes hachurées ou non, les différentes plaques de mousse introduites à l'intérieur, et en creux, par de minces pointillés, la silhouette de l'œuvre telle qu'elle doit y trouver place.

³¹ La règle semble ne pas concerner l'œuvre elle-même qui, en tant que cœur du dispositif, se voit dénotée par un rectangle dont le volume est surdimensionné par rapport au mot « œuvre » qui le désigne.

FIG. 208 et 209 Plan de face et de profil de la caisse.

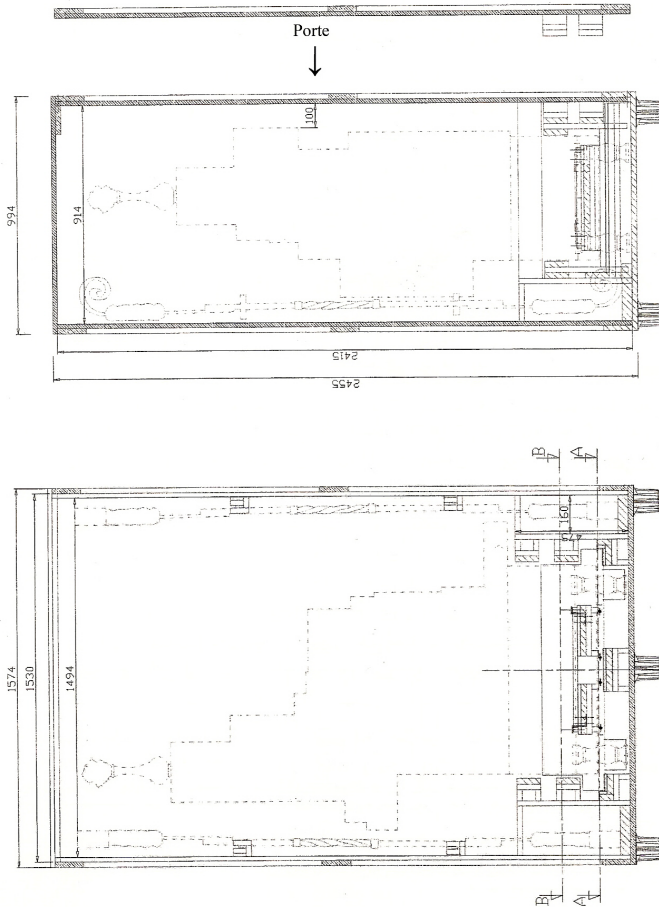


Fig. 5. Le schéma normé

Un schéma différent (Fig. 6) spatialise les informations de la caisse de stockage en les intégrant à la profondeur d'une perspective cavalière. Il permet de conceptualiser la caisse en prenant en charge la catégorie topologique englobant/englobé et en présentant celle-ci tel un assemblage de parties s'insérant les unes dans les autres. Si, dans le dessin précédent, les hachures assuraient la différenciation matérielle, un contraste de tonalité permet ici d'augmenter le contraste des parties en le dégageant du critère matériel. En ce sens, il contribue à la conceptualisation spatiale. Mais cette spatialisation profite avant tout du modèle perspectif dans la mesure où, au lieu de réduire les grandeurs des diagonales comme le ferait la perspective de

la Renaissance, la perspective cavalière en préserve les proportions, ce qui permet d'accompagner le geste somatique d'emboîtement des parties de l'objet les unes dans les autres. Un tel schéma se montre particulièrement adapté aux procédures de montage et son utilisation dans les notices des meubles en kit (IKEA), nous incite à l'appeler *schéma en armoire*.

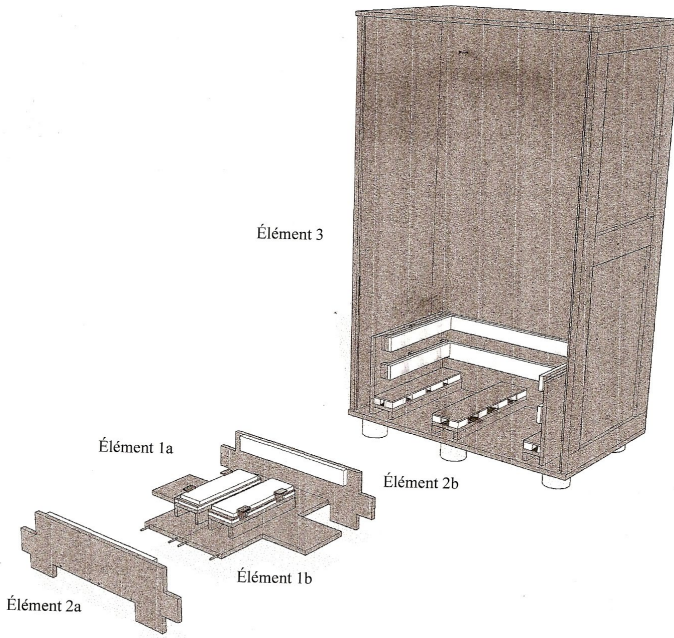


Fig. 6. Le schéma en armoire

7. Schématisation

Il est temps de rassembler nos résultats pour préciser la stratégie de camouflage/décamouflage utilisée par le dessin dans le programme de conservation-restauration. Très simplement, celui-ci procède au découpage de l'objet, dans ses parties matérielles comme ses substances et accompagne donc la photographie dans son effort de renouvellement des points de vue, des genres d'images et des codes pour mener à bien l'expertise. Dans cette diversité, deux grands ensembles s'imposent toutefois à l'attention qui caractérisent différentes stratégies de présentification de l'objet : le *dessin de conceptualisation* voué à la maîtrise conceptuelle de l'objet et sa mémorisation, et le *dessin de construction* qui rassemble les informations nécessaires à l'intervention programmée. Ces deux grands genres recourent la séquentialisation du programme de conservation-restauration et rappellent la double instanciation de l'objet à restaurer qui apparaît tantôt tel une *structure* tantôt en tant qu'*enveloppe*.

Si des auteurs tels Edward Tufte considèrent la mention des données chiffrées comme une prescription éthique, une sorte de garde-fou préservant des extravagances fictionnelles³², en tant que sémioticien, on se contenterait de constater que les *données quantitatives* constituent des images séparées dans notre corpus et donnent lieu à une partition signifiante devant être associée aux deux grands principes véridictoires de l'image scientifique, attachée tantôt à la *vérité iconique* et tantôt à la *vérité référentielle*. Le *dessin de conceptualisation* vise la stabilisation iconique tandis que, dans son effort pour imposer une présence mesurable, le *dessin de construction* recherche la crédibilité du système physique et l'illusion référentielle.

En affinant l'approche, des régimes de croyance ponctuels s'imposent également à l'attention qui relèvent de la *tactique*. Le dessin de conceptualisation profite de l'autorité culturelle de la perspective de la Renaissance et le schéma en armoire suppose une reconnaissance somatique parce qu'il matérialise un *faire-faire* par la profondeur de ses diagonales. Si la *silhouette* dont le profil est authentifié par différentes photographies de l'œuvre prises selon la même perspective cavalière, notamment sur la couverture du document, tire sa légitimité d'une mémoire de l'objet, le schéma en armoire recherche la caution du corps parce qu'il sollicite un geste mis en mémoire. Un tableau récapitulera ces principaux points, faisant la part des stratégies et des tactiques épistémiques.

MODÈLE DE DESSIN	INSTANCIATION	STRATÉGIE	TACTIQUE
perspective centrée	l'objet comme structure/enveloppe	conceptualisation (vérité iconique)	autorité du stéréotype culturel
silhouette	l'objet comme enveloppe	conceptualisation (vérité iconique)	reconnaissance de l'objet
plan normé	l'objet comme structure	construction (vérité référentielle)	autorité du calcul
schéma en armoire	l'objet comme structure/enveloppe	construction (vérité référentielle)	reconnaissance somatique

Mais le corpus révèle d'autres caractéristiques qui permettent de préciser la stratégie du camouflage. Un dessin construit toujours un visuel à partir du visible. Dans ce cas, il opère un recentrage sémantique des données en les subordonnant à la finalité de la pratique et à ses exigences séquentielles.

³² La thèse d'une éthique du quantitatif est défendue dans le premier chapitre de Edward R. Tufte (1997, spécialement p. 23): "When scientific images become dequantified, the language of analysis may drift toward credulous descriptions of form, pattern, and configuration –rather than answer to the questions How many? How often, Where? How much? At what rate?".

C'est donc une concentration sur le *sens pratique* qui opère par un jeu de masquage/exposition des données. Une particularité essentielle de ces dessins est d'introduire une relation de contradiction entre ces données masquées/exposées, désignées comme pertinentes et parasites. Il ne s'agit pas seulement d'une réduction sur des données utiles mais d'une alternative stratégique entre deux ordres de sens et, dans ce cadre stratégique, la supériorité du dessin sur la photographie tient précisément à sa capacité à construire une signification agonistique qui décrit l'objet *a contrario*. Le dessin de conceptualisation thématise la *volumétrie* (données volumétriques) mais proscriit les *données chiffrées*, de la même façon que le dessin de *construction* doit thématiser les références mais proscrire les informations volumétriques, sauf pour accompagner, comme en épilogue au programme, le geste de montage. On aperçoit ainsi la part prescriptive à la base du camouflage qui associe au *pouvoir observer* d'un certain visible le *devoir ne pas observer* d'un autre visible.

Mais une autre caractéristique s'impose à l'attention. En effet, loin de guider l'observateur dans un parcours linéaire permettant de s'approcher progressivement de l'objet comme les dessins peuvent le faire parce qu'ils s'affranchissent du principe indiciel, et comme y parviennent les images d'astrophysique par exemple moyennant un système de référenciation interne, les dessins semblent le « balader » allègrement en multipliant les points de vue et en le *passivant*. Tout se passe comme si le dessin effaçait la mémoire du discours et associait à chaque étape de l'expertise un nouvel objet de sens sans résidu mémoriel, sauf lorsque la photographie de l'œuvre donnée en couverture du document doit apporter sa caution à la silhouette. Confronté à un nouvel objet de sens, chaque dessin renouvelle la codification, argumente une nouvelle problématisation de l'objet et une semi-symbolicité basée sur un principe d'économie (le moins de code possibles) et de cohérence (le code signifie relativement). Cette stratégie de camouflage des données introduit un certain rapport à la vérité. A chaque fois, le dessin renouvelle la fiction de l'objet voué à un certain ordre de sens et à une certaine croyance. A chaque fois, des données pertinentes argumentent la fiction et proscriivent d'autres données. Cette modalisation épistémique s'effectue par le recours à différents modèles perspectifs authentifiés par la mémoire de l'objet lui-même (la vérité iconique proprement dite), la mémoire du corps qui le manipule, l'autorité des chiffres, celle du protocole de restauration ou l'autorité sociale et culturelle dont témoigne le stéréotype visuel.

Bibliographie

Jacques Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes-les réseaux-les cartes*, Les réimpressions de l'EHESS, 1967 (1998).

Denis Bertrand, « La provocation figurative de la métamorphose », M. Colas-Blaise et A. Beyaert-Geslin (s.d.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM, 2009, pp. 161-173.

Anne Beyaert-Geslin, « De la texture à la matière », *Protée*, volume 36, numéro 2/2008 (hors dossier), pp. 1-10.

- Anne Beyaert-Geslin, « La photographie aérienne, l'échelle, le point de vue », *Protée*, vol. 37, numéro 3, « Regards croisés sur l'image scientifique » (C. Allamel-Raffin, s.d.), hiver 2009-2010, pp. 57-64.
- Anne Beyaert-Geslin, « Démystifier l'exactitude cartographique. Le planisphère entre sciences et arts », *Semiotica*, « Image scientifique-image artistique, une attirance mutuelle » (A. Beyaert-Geslin et MG. Dondero dirs.), à paraître en 2010.
- Jean-François Bordron, « Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle », dans J.C. Coquet et J. Petitot (s.d), *Langages*, n° 103, « L'objet sens et réalité », septembre 1991, pp. 51-65.
- Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977 (tr. Fr. *Théories de la restauration*, Paris, Editions du patrimoine, 2001).
- Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- Francis Edeline, « Sémiotique de la ligne », *Studies in Communication sciences*, 8/1, 2008, pp. 7-31.
- Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette, 1989.
- Jacques Fontanille, « La patine et la connivence », *Protée*, vol. 29 numéro 1/2001, « La société des objets », printemps 2001, pp. 23-35.
- Jacques Fontanille, « De l'image à l'imagerie scientifique. Approche sémiotique », page personnelle de Jacques Fontanille
- Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968 (tr. Fr. *Langages de l'art*, Paris, Hachette, 1968)
- Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979 (1993).
- Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.
- Bruno Latour et Paolo Fabbri, « La rhétorique de la science : pouvoir et devoir dans un article de science exacte », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, pp. 81-95.
- Bruno Latour et Steve Woolgar, *Laboratory Life*, Beverly Hills, Sage, 1979 (tr. Fr. *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La découverte, 1996).
- Bruno Latour, *Science in Action*, Harvard, Harvard University Press, 1987 (tr. Fr. *La science en action*, Paris, La découverte, 1989).
- Francis Naumann, Marcel Duchamp, *L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 2004.
- Nicolaus Knut, *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Koln, Konemann, 1998, (tr. Fr. *Manuel de restauration des tableaux*, Paris, Konemann-Ellipsis, 1999).
- Jacques Ninio, *L'empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- Edward R. Tufte, *Visual explanations, Images and quantities, evidence and narrative*, Cheshire Connecticut, Graphics press, 1997.

